

ANTONIO BUERO VALLEJO. ENTREVISTA.

REDACCIÓ: Cuando representaba a Lorca, Margarida Xirgu colocaba la palabra tragedia en los programas de mano, y Lorca agradecía mucho esa valentía. Sin embargo, el término tragedia desaparece en gran parte del teatro español del siglo XX. Usted, en sus primeras obras, volvió a utilizar la palabra tragedia ...

BUERO VALLEJO: En algunas, sólo algunas ... En *En la ardiente oscuridad*, *Palabras en la arena*, *La tejedora de sueños*, *Aventura en lo gris*, ... De hecho, luego, al referirme a ellas en declaraciones cualesquiera, volvía a utilizar esa palabra con toda amplitud y sinceridad. Ahora bien, en el estreno mismo se tomaban algunas precauciones porque es en sí misma una palabra repelente; no lo debiera de ser, debería de ser todo lo contrario, pero en estos tiempos la palabra tragedia es una palabra que echa para atrás porque la confunden con pesimismo, y no quieren pesimismo.

¿Ha sido ése, por tanto, el sentido que el término ha ido adquiriendo en nuestra sociedad?

Cuando yo estrenaba una obra que me parecía, en cuanto a su intención, trágica, de sentido trágico (y en esto puede haber muchas variantes y muchos matices), por mí no habría habido inconveniente en usar la palabra tragedia (ya digo que posteriormente decía: «Esto es una tragedia», y hablaba de lo trágico mil veces). Pero en ese momento, ante el estreno mismo, de acuerdo siempre, claro, con la empresa y la dirección, no tenía inconveniente en eludirla; y no la eludía a través de ninguna mentira, sino que ponía un subtítulo que también respondía al significado de la obra; son títulos, además, que he mantenido cuando se han editado. Ahora bien, insistiendo siempre en que, no diré todas mis obras, pero sí la mayor parte de ellas, sí pretenden ser a la manera moderna, si es que lo logro, una tragedia.

En un comentario que acompañaba a la edición de *La tejedora de sueños* de la Colección Alfil, usted señalaba que por tragedia moderna entendía una «flexibilización funcional de los conceptos básicos de la tragedia ática», es decir, que los intentos de actualizar el género trágico consistían básicamente en ello. Desde la perspectiva que proporcionan cuatro décadas desde entonces, ¿ha percibido usted variaciones sustanciales a partir de esa premisa teórica?

Depende de cómo miremos la cuestión. De una manera estricta, y lo he declarado en más de alguna ocasión, creo que el último sentido que esconde o que revela lo trágico en los inventores del género, es decir, en los helenos, no ha

variado; o sea, que las tragedias modernas (que las hay, y algunas muy buenas) se atienen básicamente a esos conceptos básicos. Lo que hace falta saber es cuáles son esos conceptos, porque el criterio más extendido sobre este problema, extendido incluso por estudiosos y filólogos muy cualificados, suele incidir en que la tragedia inventada por los griegos señalaba el imperio del destino y de la fatalidad frente a cualquier propósito de contradecirlos y vencerlos. Y éste fue el criterio predominante para calificar lo trágico durante siglos, acentuado y absolutizado por los grandes tratadistas de los siglos XVIII y XIX; en este aspecto, y lo he citado algunas veces, nada menos que Goethe pronunció unas palabras definitivas en cuanto a que no puede haber conflicto dudoso en la tragedia porque cuando lo hay y por él puede asomar un conato de esperanza, de resolución del problema, desaparece lo trágico: ¡quién se iba a atrever a negarle su acierto! Goethe se equivocó, obviamente; no porque lo diga Antonio Buero Vallejo, sino porque lo dicen los griegos, porque el examen imparcial de las obras a las que los mismos griegos llamaban tragedias, demuestra que hay tragedias felices, que hay tragedias con solución y tragedias en las que la libertad vence a la necesidad; y son tragedias, porque así las llamaron los griegos y las incluyeron en los ciclos trágicos muchas veces: en las trilogías trágicas, tebanas, troyanas, etc., como tercer miembro final, de manera por ello mucho más representativa del sentido final y resolutivo del significado de lo trágico.

De hecho, en ese mismo comentario a *La tejedora de sueños*, recoge ese parecer de que la libertad, el libre albedrío humano es, en muchos casos, desencadenante del conflicto trágico, independientemente de la intervención divina.

No vamos a entrar ahora en la intervención divina, de la cual por supuesto he prescindido, porque para el que crea en tal intervención cabe perfectamente que la omnisciencia divina dispone las cosas de manera tal que se produzca la libre decisión humana. O sea, que con dios o sin dios los actos de libertad del hombre son actos desencadenantes de lo que sea, y en este «lo que sea» puede caber el desencadenamiento de un ciclo trágico. Ahora bien, ese acto libre y desencadenante de un ciclo trágico en el que la libertad de los demás queda a veces seriamente restringida hasta el extremo de que se pueda hablar de un imperio momentáneo de la fatalidad, también puede ser, como lo demostraron las trilogías trágicas, disuelto y superado por otro acto de libertad. Sin embargo, grandes filólogos y especialistas de lo trágico, bajo el influjo de Goethe y otros tratadistas alemanes, no se han decidido a decirlo.

En el año 1949, usted obtuvo el premio Lope de Vega con *Historia de una escalera* habiendo presentado también *En la ardiente oscuridad*. ¿Cree que hubiera cambiado tanto producción posterior como la de la generación realista si la obra premiada hubiera sido *En la ardiente oscuridad*?

Tal vez, pero eso es un futurible. Ahora bien, aunque no ocurriera, yo no traicioné a *En la ardiente oscuridad*, de modo que si me premiaron *Historia de una escalera*, pues ¡muy bien premiada!. No desprecio la obra. Pero de *En la ardiente oscuridad*, también presentada aunque no premiada, y a la que yo tampoco desprecio, comienzo a decir desde ese momento que es la vía quizá preferible en lo que se refiere a mi propio teatro y que puede, pasado el tiempo, tener un influjo, una resonancia o una trascendencia quizá mayor aún que la de *Historia de una escalera*. En la medida en que ello haya podido ser considerado y recogido por escritores de teatro posteriores a mí, habrá, creo, podido influir en ellos, por lo menos parcialmente. Entrando en el futurible, si hubiera resultado premiada *En la ardiente oscuridad*, quizá ello habría apresurado la intelección, por el gran público español y también por los cultivadores del teatro, del carácter positivo de la tragedia, y ésta quizá habría tenido, por consiguiente, un cultivo más denso y cualificado.

Pero tengo mis dudas. No ocurrió y esto ya es decisivo; por algo no ocurrió. Yo tuve alguna que otra confidencia posterior al premio de algún componente del jurado. Ya he escrito en alguna ocasión, y es verdad, que *En la ardiente oscuridad* llegó también a las últimas eliminatorias; no sé cuántas obras llegarían, pero entre ellas estaban las dos mías; y alguien del jurado me dijo que les había interesado grandemente *En la ardiente oscuridad*. Pero, claro, la índole demasiado punzante de la obra, su carácter no claramente popular, todo eso, les hizo desconfiar de la conveniencia de premiarla; pero se pensó. Y como *Historia de una escalera* tenía ambiente y recursos de muy clara popularidad posible, las cosas que podíamos llamar asainetadas, escogieron ésta. Como anécdota, el enemigo que tuvo *Historia de una escalera* para ser premiada fue una obra para la que se creó un accésit que no figuraba en las bases. Esta obra era *Como era en un principio*, de los hermanos Jorge y José de la Cueva. Jorge era crítico de teatro de uno de los periódicos de Madrid, y el otro, José, crítico de cine, y hacía mucho tiempo que no escribían teatro, aunque en sus verdes años habían llegado a estrenar una obra que, al parecer, tuvo cierto éxito, una obra llamada *Jaramago*. Y, por lo visto, tenían valedores en el jurado, y aunque privó el buen criterio de éste, se consiguió que «dado el mérito especial de esta obra, se crea para ella un accésit». Después yo estrené *Historia de una escalera*, tuvo por fortuna mucho éxito, y luego, tiempo después, estrenaron la suya don Jorge y don José, con claro fracaso. Así están siempre de inseguras las cosas más interesantes. Yo estuve a un pelo de que mi obra no saliera adelante, y cuando salió adelante, a otro pelo de que no me la estrenaran, porque entonces comenzaron a sonar teléfonos: «¡a quién habéis premiado, a un rojo, a un condenado a muerte ...»; hubo tentativas, por lo visto no lo bastante fuertes, que no llegaron a impedir el estreno pero que estuvieron cerca.

Aun suponiendo que se hubiera premiado *En la ardiente oscuridad* en lugar de *Historia de una escalera*, tengo serias dudas respecto a que entonces, incluso entre la juventud más despierta, esa línea les hubiera convencido demasiado. Y tengo motivos porque por entonces, ya en el año 1951-52, empezaba a bullir

Alfonso Sastre, con mucho interés por parte de la juventud universitaria sobre todo, adquiriendo rápidamente apóstoles que pensaban que la fórmula de Sastre iba a salvar al teatro español. Y yo recuerdo que uno de estos evangelistas, cuando yo estrené *En la ardiente oscuridad*, comentándola una tarde en el Café Gijón, me decía lo que sin duda se había cocido en la propia intimidad del sastrismo entonces incipiente: «Sí, es una obra interesante, pero no es una tragedia»; yo respondí que sí me lo parecía, una tragedia moderna, de nuestro tiempo, y él insistió con un «nosotros pensamos que no». Yo siempre supuse, y lo dije en más de una ocasión, que esta obra podría tener un influjo importante, penetrante, pero lentamente y al cabo de los años; la prueba es que nadie o casi nadie repone o comenta *Historia de una escalera* salvo para rutinarias confirmaciones, y en cambio *En la ardiente oscuridad* sigue interesando y se asoma al extranjero, representándose en cinco o seis idiomas.

En cualquier caso, lo que es incuestionable es que el costumbrismo, el potente realismo de *Historia de una escalera* hizo fortuna en el teatro español posterior, lo cual, a nuestro entender, contrasta con la utilización, en buena parte de su obra, de un realismo que no pretende tanto mostrar la dinámica del antagonismo social, por ejemplo, como trascenderse y mostrar en cambio conflictos más próximos a lo moral, en un tránsito existencial que avanza hacia la adquisición de la conciencia del ser y, muchas veces, hacia un reconocimiento de culpabilidad del individuo.

Bueno, suscribo a grandes rasgos lo que dice, pero conviene matizar. Por lo pronto, partir del realismo o de cierto realismo para trascenderlo por otras vías puede ser una manera incorrecta de señalar mi propio caso. Procede, claro, de que lo primero que dí a conocer fue *Historia de una escalera*. Entonces: este señor es un realista, incluso un naturalista, que va por esta vía, y ya veremos lo que hace. Pues mire, hace *En la ardiente oscuridad*: ¡ah!, esto ya es otra cosa; y luego hace otras cosas: a veces vuelve un poco a la línea de *Historia de una escalera* y otras veces no. En el fondo, lo que pasaba es que yo, desde el principio, no me sentía atenido a la fórmula del realismo más o menos naturalista, y que fue casual que la obra premiada tuviera ese estilo; porque la verdad es que las cosas que yo había escrito -entre ellas *En la ardiente oscuridad*- antes de mi premio, no iban exactamente por ahí. De modo que, desde el primer momento, yo tenía un criterio dramático, una concepción de lo teatral, que no se adaptaba ni mucho menos, a veces incluso se divorciaba de ello, del estilo realista -algunos le llamaban incluso neorrealista- que entonces pudo señalar *Historia de una escalera* y que sí fue, más o menos, el estilo de jóvenes autores que se dieron a conocer pocos años después, a lo cuales sí se les podía llamar, también con inexactitud aunque con mayor propiedad, generación realista; además, ellos tenían un sentido muy generacional, muy de sentirse arropados los unos con los otros. Yo siempre dije: «Yo no soy de la generación realista», aunque muchos tratadistas han dicho que lo era o que, por lo menos, era el iniciador.

***Las palabras en la arena*, obra en un acto, por el avance del protagonista hacia el desenlace trágico, posee elementos de la tragedia griega que hacen pensar en el mito de Edipo. ¿Formaba parte esta obra de un proyecto más amplio?**

No, fue proyectada en un acto y no se me ocurrió luego tratar de convertirla en obra mayor. Procede de mi vida anterior a mi primer estreno: del Café Lisboa, que estaba en la Puerta del Sol y que ya no existe. Allí teníamos unos cuantos escritores y artistas una tertulia de carácter cultural en la que llegamos a crear, para nosotros, tres premios, para animarnos y no sentirnos tan desvalidos. El premio de teatro era para obras en un acto, manteniendo en todo lo posible el anonimato de las producciones y votando nosotros mismos el premiado (en algunos casos el premio era como de cincuenta pesetas). Entonces yo mandé mi obra a ese efecto, y esta obra fue *Las palabras en la arena*. Y no he vuelto a hacer una obra en un acto. De lo que sí tenía consciencia era de su indudable sentido trágico, mejor o peor expresado.

En esta obra, el tránsito de Asaz hacia la revelación de su condición de asesino guarda similitud con el camino que también emprende un personaje como el de Vicente en *El tragaluz*, el cual acaba reconociendo finalmente su culpabilidad ...

A eso lo llamaban los griegos la anagnórisis.

De hecho, en su producción dramática se reconocen muchos de los personajes arquetípicos de la tragedia ática. Estoy pensando en el contenido prometeico de algunos de ellos, por ejemplo, en el Ignacio de *En la ardiente oscuridad* ...

Qué viene a traer un fuego ...

También, aunque a su manera, Mario, el hermano de Vicente en *El tragaluz*, Amalia en *Madrugada*, ...

El propio David de *El concierto de San Ovidio* ...

Sí, David es un ejemplo muy claro. Son personajes cuya motivación es la búsqueda de una verdad oculta, de una cierta utopía, de un cambio de perspectiva frente a la vivencia cotidiana. En este sentido, ha hablado reiteradamente de lo que para usted supone la esperanza, una esperanza que se revela trágica porque no se trata de la esperanza cristiana depositada en un más allá, sino de una esperanza que ha de ser sufrida en este mundo, doliente e inquieta, como la ha definido Enrique Pajón. Es por ello que antes aludíamos al contenido moral y ético que de alguna manera subyace en toda su producción. Pajón, en el estudio que le dedica, afirma precisamente que su obra predice el advenimiento de la futura y auténtica filosofía española.

Sí, eso es algo que no le he objetado, pero sí avisado, porque a lo mejor es verdad pero no lo creo. Pajón me tiene mucho afecto y una gran devoción por

mi labor, y él es filósofo; llegó a esa conclusión, que yo no creo, sinceramente. Creo que la filosofía española ha sido lo bastante fuerte como para haber tenido ya una línea fecunda, con unas cuantas figuras de innegable categoría.

Ayer Ernst Jünger cumplió cien años y su figura intelectual se eleva de una manera significativa sobre la lectura de nuestro siglo. Obras como *El trabajador*, *La tijera*, son obras que desde mi punto de vista están aún por leer e interpretar, quizá olvidadas frente a las de Camus o Sartre. ¿Hasta qué punto le ha interesado la obra de Jünger?

Debo ser sincero. Debo reconocer que yo he seguido muy poco a Jünger. Estoy relativamente enterado de su significación, pero no he sido realmente un lector de su obra. De modo que todo lo que yo ahora especulase sería seguramente muy débil; pero tampoco quiero pasar por un ignorante absoluto: Jünger fue fascista, qué le vamos a hacer, y ello ya me aleja de él; tendría que leer realmente sus obras para matizar. La condición humana es tan miserable a veces, que nos obliga a menudo a armonizar cosas inarmonizables, unas veces por hipocresía y otras de buena fe, porque el ser humano es contradictorio. En mi caso, cuando era un chaval irresponsable, pude justificar la pena de muerte en una serie de casos, pero hace muchos años que sin ninguna clase de matizaciones vengo diciendo «la pena de muerte, nunca».

En referencia a la mesa redonda que se celebró ayer [29/III/95] en la Universidad de Barcelona sobre la generación realista [de la cual damos noticia completa en el presente número], alguno de los autores que pertenecieron a la misma señaló que desde un principio quisieron destruirla, que en los últimos quince años tan sólo usted y Alfonso Sastre han podido estrenar con más o menos dificultades, y de cómo esa generación está quedando restringida al estudio de la literatura en el bachillerato. ¿Qué opina usted al respecto?

Bueno, no estoy seguro. Probablemente ellos tienen una parte de razón, pero ¿en qué puede haber consistido la que ellos llaman destrucción de la llamada generación realista? Desde luego puede consistir no tanto en una cosa premeditada que pueda haber atañido a una parte de la crítica y a la erosión del inicial prestigio que los autores de esta generación habían podido alcanzar, como al natural desenvolvimiento de las cosas. No lo sé, puede que alguna parte de razón haya en este fenómeno de la destrucción. Creo que también hay que decir que cada uno de los casos es bastante distinto, aunque ellos, en ese sentido, han querido sentirse muy unificados, para aumentar su posible influencia de carácter generacional; pero la verdad es que, examinadas una a una, las divergencias o discrepancias son grandes, en algún caso incluso frente al propio epíteto de *realista*, que yo tampoco confirmé cuando se me quiso incluir en tal generación. Ahora bien, es muy cierto en general que en mi caso, tal vez también en el de Sastre, ha habido, si bien en menor proporción que entre los llamados

escritores de la generación realista, un poco más de suerte, palabra que yo respeto mucho porque estoy convencido de que existe la suerte; pero para algunos de los propios miembros de la generación realista, mi suerte no era suerte, era inclinar la cerviz ante cosas establecidas oficialmente y ante conceptos, criterios o ideologías igualmente vigentes, porque todos hemos sido un poco marranos, y ellos también, en cuanto a la manera de juzgar al compañero, sobre todo si éste ha tenido más éxito que uno.

El título de su última obra, *Las trampas del azar* viene a reflejar, de hecho, ese convencimiento sobre la intervención de la suerte, de eso que nos lleva a ser lo que somos ...

Sí, justamente acabo de recibir un sobre con algo así como cuarenta o cincuenta opiniones de jóvenes estudiantes de dieciséis años de un colegio de Valencia que habían venido a ver la obra a Madrid, en uno de estos viajes que llaman de convivencia. Muchos de ellos, con una sinceridad encantadora, dicen que al principio consideraban que «eso de ir al teatro era un horror, qué aburrido», pero la mayor parte reconocían que después les había interesado mucho; ahora bien, todos ellos, casi sin excepción, dicen que no hay que ser tan pesimista [*viene referido al contenido de la obra*], y que van a demostrarnos que con el paso del tiempo no van a caer en los mismos errores en los que cayeron las generaciones anteriores [y que en mi propia obra también se muestra cómo son finalmente absorbidos por la sociedad ambiente]. Es decir, estos chicos no se han dado cuenta de que yo he obtenido con ellos exactamente la reacción que en mi tragedia, creo que es una tragedia, se pretende suscitar: «no estéis de acuerdo con eso», «protestad contra eso», «procuremos no mancharnos de esta manera, como nuestros padres», se dice en la obra; pero ellos me lo lanzan diciendo «no sea usted tan pesimista». El que haya un factor de suerte que puede ser muy determinante de las cosas que nos suceden, buenas o malas, no quiere decir, ni yo creo haberlo dicho en esta obra ni en otras mías, que sea un factor fatalmente condicionante. He declarado un montón de veces que más que la destrucción de los personajes o del héroe en la tragedia por el imperio de la fatalidad, lo que la tragedia describe es una lucha entre libertad y necesidad en la cual a veces puede triunfar la libertad, pero, por lo general, la necesidad deteriora muy seriamente el destino de la gente. Si esto es así, yo no estoy diciendo, ni en obras anteriores ni en ésta aún en cartel, que el ser humano, los protagonistas de una obra, se chinchán forzosamente; estoy diciendo que esos seres humanos se chincharon, que otro está diciendo que «vamos a ver si no nos chinchamos», y que, en definitiva, pudo ocurrir que esos que se chincharon no se habrían chinchado si hubieran sabido proceder con mayor inteligencia. De modo que no hay predestinación, ni siquiera en la tragedia; lo más que puede suceder es que la predestinación, por llamarla así, les ocurra a determinados personajes porque la índole del argumento así lo requiere, pero eso no quiere decir, como todos estos chicos generalizaban diciendo «no diga usted que los

jóvenes ...», «no diga usted que los viejos ...», que aunque algunos, a veces muchos, procedan así, no hubieran podido proceder de otro modo; les era más difícil por muchos condicionantes, pero estos condicionantes no eran absolutamente fatalistas, eran sólo parcialmente obstaculizadores.

El destino, en el fondo, estaba en sus manos ...

Exactamente. Y como dice alguno de estos jóvenes, «bueno es advertirlo»; pues ese es el sentido.

¿Quiere usted decir que, por tanto, esas «casualidades significativas» no son un remedo actualizado de lo que antes era conceptuado como destino ...

Es un remedo actualizado de lo que era antes el destino porque antes el destino bien entendido también era así. Esa pugna que usted describe entre necesidad y libertad está muy en la línea de las *Lecciones sobre la filosofía del arte* de Schelling, donde la necesidad no ha de imponerse necesariamente como destino trágico sobre el héroe. En realidad, en su obra dramática no parece haber, efectivamente, una contradicción entre el plano de la voluntad, de la libertad, y el plano de lo imponderable, sino una conciliación.

En todo caso, a mi me viene a la memoria las palabras de Beckett: «hijos del azar y huérfanos de la necesidad», aunque Beckett lo plantee desde un mundo cerrado, absurdo en sí mismo ... En alguna página, escrita, porque lo cité, hice ver que ni siquiera en Beckett se podía considerar que la necesidad o el imperio de la fatalidad era absoluto: ni siquiera en Beckett. Y eran tragedias, en el sentido moderno del término, el cual, bien mirado, insistiré en ello, no es básicamente diferente del sentido primigenio.

Volviendo a ese escamoteamiento del calificativo de «trágico» o de «tragedia» en nuestra tradición cultural contemporánea, el doctor Rafael Argullol, en el acto de presentación de la presente revista en febrero pasado, comentaba que en España efectivamente se produjo una fractura en lo referente a la pervivencia de todo el legado clásico, una falta de continuidad que no pudo restablecer la Ilustración y que dio lugar a que nuestro Romanticismo fuese bastante endeble comparado con el de otras nacionalidades, y que ese semiolvido del bagaje clásico había tenido nefastas consecuencias para el alumbramiento de una tragedia moderna en nuestro país con la suficiente consistencia.

Si esas fatales consecuencias significaban que Buero no era verdadero como trágico, no lo puedo aceptar.

En cualquier caso, ¿piensa que se ha producido esa discontinuidad en la pervivencia de esa tradición?

Ese fenómeno es real, pero el espíritu sopla por donde quiere. En los peores momentos de rechazo de las buenas corrientes teatrales, y entre ellas la corriente trágica, hay siempre creadores. Ya en el Siglo de Oro privaba arrolladoramente el optimismo rutinario, por llamarlo así, de la iglesia católica en España, que, como tal, desaconsejaba y en cierto modo impedía las obras realmente trágicas; esto tropezaba con el optimismo final de la confesión católica. Pero ello no impedía que algunas obras, sobre todo de Calderón, no tuvieran un fortísimo contenido trágico, que luego, tal vez, en el final de la obra, pudiera ser no diré edulcorado pero sí matizado, lo cual tampoco va en contra de la tragedia porque, como hemos visto, en algunas de las propias tragedias clásicas hay un final conciliatorio que no lo es menos que el final de, por ejemplo, *Fuenteovejuna*; entonces, incluso la conciliación final de *Fuenteovejuna* puede tomarse sin dificultad como una conciliación trágica. *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, tienen un fortísimo contenido trágico, en el buen sentido de la palabra «trágico»: no como imperio de la necesidad. De modo que los más inteligentes de estos autores del pasado también se las ingeniaron para hacer, por lo menos básicamente aunque quizá no en la forma, verdaderas tragedias; y esto se hizo bajo el imperio de la Inquisición, que no las veía bien. Por tanto, todo lo que sea atribuir a una postura colectiva y oficiosa el descrédito o la insuficiencia de un género cualquiera, en este caso el trágico, es arriesgado; el estudioso propende a ello porque tiende a hacer clasificaciones. Pero si esto fuera cierto, yo lo he dicho muchas veces y después lo ha dicho Goytisolo, entonces Tolstoi, Chejov, Dostoyevski, Pushkin, la plana mayor de los genios de la literatura rusa, habrían sido mediocres porque trabajaron bajo una censura tan mala como la que hemos tenido nosotros.

Torrente Ballester, en su clásico *Teatro español contemporáneo*, proponía sin embargo una interpretación de ese tipo cuando exponía que la debilidad secular de la burguesía en España junto a la impronta socio-comunitaria que conlleva la vivencia del catolicismo, otorgaban al drama español, prácticamente desde el Siglo de Oro hasta ese momento, 1.957, un perfil coral, social, una dialéctica permanente entre individuo y sociedad, que le distanciaba de los modos de introspección individual tan comunes a las dramaturgias de aquellos países con una secular hegemonía burguesa. En este sentido, resulta cuando menos chocante que Torrente no repare en que el teatro español ya contaba entonces con personajes como el Ignacio de *En la ardiente oscuridad*, un modelo de introspección y, a la vez, de proyección de ese mundo interior. Y aquí podríamos enlazar también con su confesado interés por Ibsen, por cuanto se trata de un autor que, al igual que Strindberg o Chejov, pone de manifiesto lo que Peter Szondi, parafraseando a Rilke, expone en su *Teoría del drama moderno*, a saber: que la tragedia inmanente de la burguesía no se encuentra en la muerte, sino en la vida misma. ¿Qué piensa de este modelo explicativo de Torrente acerca de la conformación de un teatro español contemporáneo?

Vuelvo a decir que, en términos generales, estas simplificaciones o apreciaciones no son mendaces, tienen una parte grande de exactitud porque proceden de un conocimiento correcto de lo real, de lo que ha pasado; pero con las excepciones y matizaciones consiguientes, que son las que a los aficionados a la sociología del arte de nuestro tiempo, que son legión y a veces dañina, se les escapan al querer hacer sus esquemas sociológicos, y en el terreno del arte, cada vez me parece más claro que esos esquemas no funcionan; pueden servir para definir superficialmente cosas que realmente han pasado, pero hay que tener en cuenta las matizaciones excepcionales, porque además son las más importantes. El imperio de la iglesia con su optimismo oficial en los siglos XVI y XVII es una realidad, pero el más grande autor es Calderón, que es el que la contradice, y mucho. De modo que es en el arte donde la generalidad se quiebra un poco y donde, en cambio, la singularidad del creador eminente determina de hecho lo que ha pasado, la trayectoria real de ese arte.

La primera vez que le leí a usted, no tuve conciencia de que le leía puesto que leí a Shakespeare en una traducción suya. Los personajes de Shakespeare, como los de la tragedia, ocupan todos los registros de lo humano y sus pasiones, que le arrastran a la «hybris» trágica ...

Con las matizaciones de su tiempo, igualmente. Diría que en proporciones desiguales; su obra es tan extensa y tan nutrida; ... hay cosas que no te entran y con otras, en cambio, dices «¡qué barbaridad, qué tío!».

Usted, como veíamos anteriormente, también se ha declarado admirador de Ibsen ...

Por supuesto, yo leí mucho a Ibsen. Los criterios sociológicos también lo historizan: reducen su obra a tragedia burguesa. Será tragedia burguesa pero es mucho más que eso, la prueba es que se sigue haciendo, porque sucede que tiene algo dentro que no es sólo la tragedia burguesa aunque también lo sea, sino una aproximación a lo fondos más auténticos del ser humano.

En la mesa redonda sobre la generación realista que tuvo lugar ayer en la Universidad de Barcelona, a la que aludíamos anteriormente, se dijo que escribir contra el régimen dictatorial de Franco era lo que empujaba a los intelectuales de la época, que escribir la palabra «libertad» era el frontispicio de todos los textos. Cuando hoy llegamos al punto de que los patrones pueden ser socialistas, ¿contra qué se escribe?

Contra lo de siempre. No voy a negar que los cambios históricos importantes, como lo fue el cambio de la dictadura franquista a la democracia, determinan variaciones muy considerables. A mí se me ha querido hundir, esta es la

palabra si se quiere: «con este cambio, antes era colectivista y crítico social y ahora se ha vuelto intimista»; y yo he dicho: «antes también hacía tales obras intimistas y ahora tengo otras que son también colectivistas». ¿Cambios? Ha habido variaciones, matizaciones; yo he hecho antes y después obras intimistas, que tenían un reflejo social, ¡cómo no!, y he hecho obras de significación más colectiva, en las cuales el problema general tenía importancia principal pero que también estaban hechas a través -porque si no no puedo entender el teatro- de personajes lo más concretos posibles. Luego vino la transición y uno ha hecho lo mismo; ha hecho obras más volcadas hacia la crítica social y obras más volcadas hacia el problema interno, misterioso incluso, del ser humano, aunque estuviera relacionado asimismo con un entorno social significativo. Para sus criterios sociológicos de urgencia, necesitan decir que como el tema colectivo había variado, Buero tenía también que haber variado: eso es marxismo de primera instancia, es decir, deleznable; si fuera de segunda instancia ..., pero no han aprendido nada en cuarenta años.

Por tanto, la función del teatro es reflejar valores intemporales de la esencia humana, independientemente de la problemática de cada momento histórico. Es eso y lo otro, no lo limitemos. Hay obras de teatro que no han tenido apenas otro significado que el de la crítica concreta a una situación pasajera, y sin embargo eran muy buenas. Si se quiere buscar una fórmula unificadora, digamos: el mejor teatro es el teatro que, sin olvidar los contornos sociales criticables, lo sabe hacer a través de conflictos individuales muy concretos y con frecuencia incluso enigmáticos. Usted ha dicho que *Historia de una escalera* ya no se repone en el extranjero ... Ni se repone ni se pone. En el extranjero se habrá estrenado en un par de sitios, nada más.

Pero *Historia de una escalera* sigue reflejando una realidad que nos golpea. De alguna manera, siempre nos veremos como hijos de vecinos, y el punto de vista que supone colocar la cámara en un rellano sigue alcanzando a la gente.

Ojalá.

¿Cómo se vislumbra el panorama actual de teatro en España desde el privilegio de haber estado en el candelero prácticamente durante cincuenta años?

No lo sé. Creo que hay un gran despiste, pero ese despiste puede significar una realidad bullente que se traduzca pronto en cosas verdaderamente esenciales. Ahora estoy siendo jurado del premio Lope de Vega, no he podido decir que no, y por este motivo estoy leyendo un montón de obras, la mayoría de ellas presumiblemente de gente joven, de autores de teatro que no han llegado aún a estrenar nada. No es la primera vez que he sido jurado de este premio, y de algunos otros años atrás; la diferencia es considerable: hay una arrolladora

mayoría de obras que podríamos llamar absurdas, no en el sentido histórico del teatro del absurdo, sino en el sentido de su voluntaria incoherencia. Jóvenes aspirantes a autores que se presentan al Lope de Vega, que podrían ser estrenados en el Teatro Español, te envían cosas incoherentes, cosas que pasan y vuelven a pasar: ¿Qué nos han traído? ¿Qué vienen a decir? ¿Qué significan? Yo no lo entiendo. Hay bastantes obras de éstas, unas se entienden mejor y otras peor, pero todas parecen representar un cambio de estilo. Ahora bien, este cambio de estilo no lo es frente a *Historia de una escalera* o frente al comando socialista de Sastre, no: es un cambio de estilo frente al propio teatro, porque, por ejemplo, en el caso de Beckett, como he dicho en alguna ocasión, no estamos ante un antiteatro, ¡qué tontería!; y *Esperando a Godot* es una obra atendida a los resortes más clásicos e incluso conservadores del teatro; de otra manera y con una inteligencia enorme, pero esa expectación de si va a venir o no va a venir Godot es teatro al ciento por ciento. Sin embargo, estas obras que estoy yo viendo ahora son obras en las que ese teatro al ciento por ciento ya no existe. A lo mejor estoy viendo el futuro y no me doy cuenta, pero tengo la idea de que algunos de estos chicos que se presentan a un premio de la categoría del Lope de Vega, sin darse cuenta quizá estén apuntándose a la destrucción del teatro, tal vez influidos por el lenguaje cinematográfico.

Parece pasar lo mismo en el caso de las novelas que parecen guiones de cine.

Exactamente. Más de una de estas obras que cito se parece más a un guión cinematográfico, que además tampoco tuviera demasiada coherencia. No tengo nada que objetar contra los recursos, porque yo intento los míos; ahora bien, en la obra más libre que en ese sentido se pueda hacer, cuando es teatro no deja de haber una coherencia, por sutil que ésta sea.

Se puede, por tanto, escribir teatro con recursos cinematográficos pero sin perder el sentido de la intensidad dramática y del efecto de expectación.

Exactamente, como el mejor cine también lo hace.

Cambiando de tema, a finales de abril, Ricard Salvat repondrá *En la ardiente oscuridad* en la Universidad de Barcelona, con un reparto compuesto por gente muy joven. Nosotros no tuvimos la oportunidad de ver al gran Rodero interpretando a Ignacio, un personaje que conserva toda su fuerza ...

Pues no sé. Alguna vez me han preguntado, sobre ésta y sobre otras obras mías, si las escribiría igual ahora, y yo siempre les digo que exactamente igual no, porque los años no pasan en balde, y retocaría algunas cosas, pero sí aproximadamente igual. Cuando yo estrené *En la ardiente oscuridad*, hubo una tensión con la ONCE. Ellos interpretaban, y yo lo entiendo, que podría repre-

sentar un ataque hacia ellos, a su optimismo hacia el porvenir, hacia el no resignarse a aceptar sus limitaciones, etc. Ya desde el primer momento, en las antecríticas de la prensa, llamé la atención a que yo no trataba de hacer un retrato del mundo de los ciegos reales, sino del ser humano en general; pero, no obstante, se levantaron actitudes un tanto crispadas por parte de ciegos. Y cuando se estrenó en Barcelona, al año siguiente, hubo un incidente. Yo asistía a ese estreno y permanecí en la ciudad varios días. Cuando volví a Madrid, al día siguiente, un grupo de unos cuantos ciegos fueron al gallinero a ver la obra y la interrumpieron «*manu bastonari*», gritando «nosotros no somos así», etc.; hubo que interrumpir la representación. Ya en la comisaría, según me informaron después, efectivamente se trataba de un grupo de ciegos, pero conducidos por un par de videntes; también sería lógico, porque los ciegos muchas veces van acompañados por gente vidente, pero ...

Sería más lógica una reacción de ese tipo ante, por ejemplo, el *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato.

Sí, pero el *Informe sobre ciegos* es mucho menos parecido a la realidad que mi obra, es una invención, y como tal invención ... Volviendo al incidente anterior, antes de que se los llevaran, una de las muchas frases que estos chicos soltaron mientras tenían interrumpida la representación era: «nosotros no somos así, nosotros bajo nuestro Caudillo somos felices»; esto daba idea de hacia dónde iba la cosa y de cómo se habían aprovechado de los ciegos ... tal vez otros ciegos y videntes nada partidarios de cambios sociales.

En *El concierto de San Ovidio* parte del invidente como víctima de la sociedad. Cuando escribió esta obra, ¿hasta qué punto tuvo en cuenta *En la ardiente oscuridad*?

No podía dejar de pensar en ella y en que *El concierto de San Ovidio* tenía que ser un complemento, no sé si llamarlo reparador pero por lo menos reajustador de cosas que no se habían entendido bien de *En la ardiente oscuridad*. *El concierto de San Ovidio* refleja con alguna exactitud un conflicto que sucedió realmente y que venía a mostrar esa incomprensión de la sociedad frente al problema de los ciegos. Por entonces, Jiménez Caballero organizaba reuniones semanales en el Café de Levante sobre temas muy diversos y me propuso acudir a una de ellas sobre mí mismo. Yo fui y aquello estaba lleno de ciegos, incluso había invitado a la propia orquestina de ciegos de púa y cuerda; de modo que aquello fue una reunión dirigida fundamentalmente a mí como autor de *En la ardiente oscuridad*. Hubo muchas cosas de este tipo, hasta que de pronto un señor llamado Pajón me llamó por teléfono, interesado en hablar conmigo. Cuando nos citamos en el café, me encontré con un ciego que no estaba de acuerdo con todo lo que había estado pasando con mi obra y que admitía incluso que los ciegos podían quizá ser algo más parecidos a lo que yo había dicho de lo que a ellos mismos les

gustaría reconocer, aunque yo no hubiera tratado de hacer ningún retrato fiel. Cuando ya las cosas se hubieron aplacado, me llevó a la Organización Nacional de Ciegos, a uno de sus colegios, para que diera una conferencia ...

Entrevista realitzada el 30/III/95

ENRIC CIURANS

OSCAR MUÑOZ